

Журнал учрежден Свердловским ГК ВЛКСМ



АНДРИС...

Олег Петров

Путешествие Андриса Лиепы за границу, контракт с одной из американских балетных трупп проще всего объяснить его женитьбой. Все так, если бы не начало 1988 года, когда Нина Ананиашвили и он совершили, по мнению американской критики, «исторический шаг» (Нью-Йорк Таймс.— 1988.— 21 февраля), выступив в труппе «New York Citi Ballet». Когда, после выступления в «Аполло» Баланчина, по словам Клайва Бариса, Лиепа походил «на Аполлона более, чем кто-либо со времен Питера Мартинса». «Набравшись опыта,— продолжил критик,— он смог бы стать Аполлоном, достойным Парнаса» (Нью-Йорк Пост.— 1988.—23 февраля).

Творчество — вот главное событие заграничного турне Андриса Лиепы. Однако до февраля 1988-го был год 1981-й. Год первого сезона в Большом театре. Были партии, полученные не сразу, не вдруг. О некоторых из них — эти заметки.

Дети знаменитых артистов обречены, как и их родители, быть на виду у всех. Но если эти дети выбирают путь, что ведет к сцене, да к тому же желают не отстать от своих прославленных отцов, люди становятся к ним внимательны, порой подозрительно внимательны. Извечный вопрос: «Сам ли?» — возникает тотчас и преследует молодого артиста не один год, держа его в постоянном напряжении.

Судьба не уберегла от подобного сюжета и Андриса Лиепу. Однако судьбе было угодно дать ему еще одно испытание — природа наделила юношу совершенной внешностью. «Как красив!» — это безоговорочно признают все, кто хоть раз видел молодого Лиепу.

Безоговорочное принятие этой красоты произошло в дни четвертого Международного балетного конкурса. Мальчик вызвал всеобщее любопытство: именитого наследника ждали. Покорив не только зрителей, но и балетный олимп, Андрис получил «золото».

Спустя четыре года, все на том же конкурсе, теперь уже пятом, перед жюри предстал юноша — не подросток; инфант превратился в светловолосого принца. На сей раз Лиепу ждала награда серебряная. Но для зрителей, которых действительно занимал танец и его суть, была тема для размышлений о вещах более интересных, нежели о металлах, пусть и драгоценных.

В дни художественного безвременья, когда наступает торжество неспособных в искусстве, интерес обычно сосредотачивается на классике. В балете это особенно заметно. Среди танцовщиков во все времена были те, кто ритмам эксперимента, ритмам, что выделяли остроту движения, предпочитали мелодию классического танца, обнаруживающую одновременно форму и смысл танцуемого. Это и ценит Андрис Лиепа в классическом балете.

На заре своей творческой карьеры он хорошо усвоил: непринужденность формы — не только постоянная дисциплина тела, но и непрекращающаяся работа души. О невероятной, почти фантастической трудоспособности Лиепы слышишь от многих его коллег. О работе души можно судить по тому, что танцует Андрис.

Под новый, 1985 год Андрис Лиепа станцевал «Щелкунчик». Его принц не торопился завоевывать симпатии. Даже побеждая Мышиного короля, он не старался принимать вид победителя. Впервые за многие годы на сцене появился действительно принц, для которого неспешность и независимость, воспитанные, несмотря на юный возраст, разумом, значили больше, чем сила. Разум не сделал эту красоту ни отягощенной, ни настороженной. Время еще не коснулось ее. В ней жили легкость и здоровье.

Уже в этой партии стало очевидным — единственный партнер, которому Лиепа верит до конца и которого никогда не предаст — музы-



ка. Тем более музыка Чайковского.

Не берусь рассуждать, откуда пришла в танец Лиепы несуетность — качество, которому учатся годы и годы. Простота и сдержанность там, где у других разыгрываются «романтические» страсти. В том, как обращается с классическим танцем Андрис Лиепа, виден его безупречный вкус. На плашеште сцены он легко и непринужденно разгадывает загадку хорошо знакомых балетных поз, заставляя вспомнить о том, что классический танец неизменно устремлен туда, где властвует возвышенное.

В практике сегодняшнего балета стало правилом: прежде чем молодые артисты станцуют весь спектакль, фрагменты из него зрители увидят в концертах, по телевидению. Что ж, спору нет — оттачивается техника, шлифуется форма. Того же требуют и конкурсы: всесоюзные и международные. Сейчас их много. Надо успеть. Была бы хватка да сила.

Побываешь на таком конкурсе, посмотришь в один день одну и ту же вариацию из «Корсара» и па-де-де из «Дон Кихота» несколько раз. Танцуют лихо. А смотреть скучно. Не оттого, что известен «текст». Не потому, что «одно и то же». А потому, что молодые артисты стремятся нынче к рекордам, увы, более спортивным, нежели духовным. Лирика? Правда, которой ждут от балета так же, как и от других искусств? Им здесь нет места.

«Грандиозное надувательство... бутафория для глаз и ума»,— воскликнул бы Жан Кокто, посмотрев подобное зрелище.

Конкурс, на котором Андрису Лиепе было присуждено «серебро», выявил ту «ошибку», которую допустил артист на конкурсных просмотрах. Вместо полагающихся па-де-де он и его партнерша танцевали дуэт. Вместо виртуозности тела они предложили вниманию зрительского зала поэзию чувств — то, что меньше всего было нужно этому празднику аттракционов.

Не берусь судить, как долго танцовщиком будет владеть желание проживать в танце «чудное мгновенье», пойдет ли он, поддавшись коварному зову успеха, навстречу публике, ждущей зрелища. Но то, что происходит в спектаклях, где Лиепа имеет возможность выступить в паре с разными танцовщицами, есть лучшее пока свидетельство его устремленности к диалогу.

Всего за девятнадцать дней Лиепа приготовил партию Альберта в «Жизели» и вышел на сцену Большого театра. Не собираюсь доказывать, что он перевернул наше представление о хорошо известной роли. Все, что возникло у него на сцене, возможно, для самого артиста было неожиданностью.

Его Альберт полагал себя свободным от того немудреного мира, куда пожаловал. Встреча с Жизелью для такого Альберта была не более чем игра, о последствиях которой юный граф не задумывался. Он не торопился бросаться навстречу умирающей Жизели. А от его красоты потянуло холодом.

В том как Лиепа сыграл первый акт, было мало неожиданного. Приходилось гадать, что будет делать танцовщик в заключительном действии? Конечно, он станцует и дуэт, и вариацию. Но о чем?

Альберт Лиепы, как и его предшественников, пройдет все круги ночного кошмара. И все-таки, как в минуты беспечного развлечения, он будет хранить не то спокойствие, не то равнодушие. Лишь в последний момент его Альберт уяснит, постигнет простую, но страшную истину: среди многих потерь есть такие, которые не поправить, не вернуть.

Не успев еще, похоже, до конца разобраться в своем Альберте, Андрис Лиепа предложил зрителям иной взгляд на того же героя. Произошло это в Одессе, в спектакле, где в заглавной роли публика увиде-

ла канадскую танцовщицу Эвелин Харт.

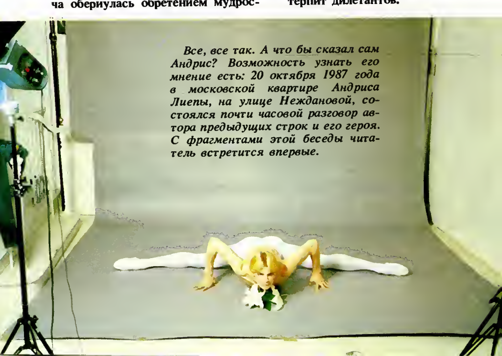
Эвелин Харт станцевала Жизель так, как у иас (во всяком случае, в последние пять лет или больше) танцевать ие принято. Навериое, ынешняя балетная молодежь наших ведущих трупп отметила бы: ие те туры, ие те пор-де-бра, не тот рон-де-жамб и многое еще не так. Но о технологии танца как-то не думалось, не хотелось ее замечать. Жизель Харт была так же естественна, как природа, что окружала девушку.

Острый слух не изменил н здесь таицовщику Лиепе. Покоренный нетеатральной простотой Жизели Эвелин Харт, теперешннй Альберт забыл о своей фальшивой одежде. И еслн прежние выступления Лиепы давали повод заподозрить его героя в высокомернн, то теперь, когда графу Альберту предлагали правду чувства, он на эту правду отозвался. Известный дуэт второго акта Харт н Лиепа превратилн в продолжеиие того нежданного свидаиня, где Жизель повстречалась с Красотой, а теперь прощалась с иеи. Для Альберта Андриса Лиепы встреча обериулась обретением мудрости и вечного одиночества.

Вдвоем оин оживилн старииный балет. Переосмыслив роль, Лиепа обнаружил качество, ие часто ныне встречающееся в балете,— подвижность ума.

Тогда же, но уже в Москве, в зале им. П. И. Чайковского, Харт и Лнепа показали адажио из «Лебединого озера». На сцене вновь встретилнсь два артиста, чтобы, забыв балетных обывателей, не станцевать, а прожить в танце мистерию недолгой любви. Конечно, это выступленне — эпизод. Но он позволяет судить, каким необычайным, пусть и парадоксальным, могло бы стать пониманне «Лебединого озера» Харт н Лиепой...

Ежедневно, ежечасно он иаходит работу для своих «аполлоновских мышц», заставляя нх постигать обманчивую простоту классического танца. И кажется, что все эти знатные юноши у Андриса Лиепы предпочитают не праздник, но труд. Нравиться толпе, тем более светской, кажется нм малопривлекательиым. Вместе с танцовщиком онн рано усвоили: Царство Красоты, в котором им суждено быть с малых лет, не терпит дилетантов.



Все, все так. А что бы сказал сам Андрис? Возможность узнать его мнение есть: 20 октября 1987 года в московской квартире Андриса Лиепы, на улице Неждановой, состоялся почти часовой разговор автора предыдущих строк и его героя. С фрагментами этой беседы читатель встретится впервые.

О. П.— Когда вы захотели танцевать?

А. Л.— Говорят, увидев в первый раз «Лебедииое озеро» с отцом. Я тогда сказал: «Я буду таицевать, как папа, в Большом театре».

О. П.— Сколько же Вам было лет?

А. Л.— Мало. Это было... Надо у мамы спросить. Но если всерьез — получилось так, что меня к балету ннкто ие принуждал: ии отец, нн мама. С их стороны инкакого давления не было. Никто даже не заикался. Как-то это родилось само собой. Ходил очень часто на спектакли. Коиечно, прежде на отцовские и просто. В детском сознанин формнровалось поннмание этого искусства. Конечно, еще не такое серьезное. О работе в балете я не думал. Но однажды попроснл отца отвезти меня в балетную школу. Поступал на общнх основаииях. Учеба была очень сложной. В теченне трех-четырех лет были тройкн. И... чуть не выгнали нз школы. Перелом наступил где-то в классе пятомшестом. К этому времени я начал поннмать, что такое выходить на сцеиу, что значнт работать.

Не хватало главного — педагога, который должен быть. Он пришел только к выпускиому классу. Это — Виталнй Александровнч Прокофьев. Я благодарен всем педагогам, которые меня учили, но среди ннх не было той личиостн, которая могла заставить мальчншку по-иастоящему отиоситься к таицу. Отец мало заиимался моим творческим воспитаиием. Мама заиималась моим воспнтанием. Но для меия, как артиста, хорошо то, что я имел перед собой пример отца. Но его искусство мие иикогда не навязывалось. Сейчас я вижу, что отцы, которые работают со своими детьми, часто не могут уйтн от себя. Онн былн настолько прекрасными танцовщикамн, что нх «я», естественно, сохранялось. И волей-неволей, иехотя, может быть, оии навязывают своим сыновьям то, что делали сами. А время ндет, и все это смотрнтся довольио архаичио, иа мой взгляд. Я имел возможиость смотреть н выбнрать. И у меня сформировалась собственная концепция балетного искусства, исполительства вообще.

Не могу сказать, что у меия был какой-то определенный, стоящнй передо мной ндеал танцовщнка. Скорее, этот образ собнрательиый. У одного я брал форму, у другого — какие-то хорошие положеиия, у третьего — пластнку.





Я могу благодарнть судьбу за то, что был такой отец: я смог увидеть оборотную сторону медали. Придя в школу, с малолетства, я не воспрнннмал балет как сказку. Ведь как приходят обычные детн в балетиую школу? Посмотрят спектакль н с восторгом бегут заниматься... Очень часто от того и возннкают трагедни. Та сказка, что предстает перед ребенком в зрнтельном зале, совершенно иначе выглядят в школе.

Фото Н. Аловерт

О. П.— Уже в школе?

А. Л.— Да. Когда начинается кропотливая работа. Действительно труд... Понимаете, я получаю удовольствие от того, что я работаю, удовольствие от самого процесса труда, когда ндет перебарывание своего оргаиизма, когда делаешь его органичиым.., чтобы каждое движенне лилось, чнталось, смотрелось. Вот от такой скрупулезной работы получаешь виутреннее удовольствие.



О. П.— Скажите, Андрис, когда вы говорите, что благодаря отцу узнали оборотную сторону медали, вы имеете в внду прежде всего каторжный труд?

А. Л.— Да. Я нмею в внду не какие-то театральные вещи. Это само по себе закономерно. Я знал виутреннюю жизнь театра н пришел туда ие мальчиком со стороиы, который ннчего не может понять... Театр — это тяжелая вещь, н стороннему человеку трудно во всем както сразу сорнентнроваться. В этом смысле я был сорнентнрован и пснхологически настроен, я уже знал, что такое театр. Знал, что на меня будут смотреть во сто крат с большнм вннманием. И это еще больше меня подстегнвало. Так как я сын такого танцовщика, вннманне ко мне всегда было крнтнческим. И это сказалось на мне, на моем внутреннем становлении. Каждый показ, каждый выход на сцену... Мне казалось, что смотрят нменно на меня, даже еслн ннкто вовсе и не смотрел в мою сторону. Я не мог позволить себе в чем-то быть хуже.



Естественно, не получалось миогое. Многое н сейчас не получается. Вообще, балет — это такая вещь, что никогда нельзя сказать, что у тебя что-то получнлось. Еслн тебе удается один спектакль, то, как правило, следующий бывает менее удачиым. ...Очень боишься хорошнх спектаклей, потому что за ними ндут спектаклн, может быть, неплохне, но чуть нnже по какому-то твоему внутреннему критерию, и ты чувствуешь недовольство. А все это складывается нз мелочей... Многое завнсит от состояння, от ног, ну... все тут играет... Вот, вводилн в спектакль нового участнка... У меня уже другое состояине. Когда в спектакле танцует ведущая балернна, ты себя чувствуешь партнером... А вот когда вводншь молодую танцовщнцу, то тут все ложнтся на тебя. Фактически вся ответственность на тебе. И на сцене другое состоянне.

Вообще, театральный организм такой тонкий...

О. П.— Тонкий и страшный?

А. П.— Страшный?!. Может быть, ...как струна. Сорвется, н все. А можно из этой струны извлечь такой звук...

О. П.— Андрнс, вам часто говорят, что вы — красивый?

А. П.— Да нет... Я достаточно крнтическн к себе отношусь... Сцена и жизнь... Они разные. В жизнн я очень люблю красивых людей. От чего это идет?.. Просто я очень хорошо чувствую пластнку тела...

А на сцене? Артист должен быть любнм зрителем. Ты не понравился в этом







спектакле — зритель ушел, и тебя не любят. Я выхожу на сцену и... стараюсь каждый раз влюбить в себя зрителя.

О. П.— Вы хотите влюбить весь зрительный зал или вам достаточно, чтобы в зале был один человек, который откликнется на ваше искусство?

А. Л.— Я, может быть, не точно выразился. Я работаю не для того, чтобы влюбить в себя зрителя. Но в зале обязательно должен быть хотя бы один человек, который тебя чувствует.

О. П.— Скажите, Андрис, что вы больше всего цените в артистах? Ведь профессиональный критерий наверняка уже сложился? И какой критерий в человеческих отношениях для вас главный? По какому принципу вы отбираете себе собеседников и есть ли они у вас?

А. Л.— Я — за полное самопожертвование. Если точнее, то для человека ничего не должно существовать, если есть работа. В работе я больше всего люблю фанатизм. Я имею в виду хороший фанатизм, потому что... настоящие танцовщики — фанаты. ...Балет — это преодоление себя. Надо научить свое тело делать то, что ему, в общем-то, природой не предназначено. Мы приходим каждый день в класс и начинаем ломать свою природу. Постоянная борьба с природой... Мы каждый день боремся с ней.

Что же касается выбора собеседника... Я разговаривал с одним человеком, и вдруг он сказал: «Я не люблю, когда меня не любят». И я не могу общаться с людьми, которые меня не любят. А вообще, я не иду на контакт первым.

О. П.— Это принцип?

А. Л.— Склад такой.

О. П.— Скажите, как часто вы обижаете людей?

А. Л.— Думаю, что часто. Потому что я, когда дело касается моей работы, непримирим ни с кем. И когда для меня не существует барьера, я могу даже оскорбить...

О. П.— Это в работе. А в жизни? Я имею в виду отношения чисто человеческие.

А. Л.— У меня человеческие отношения строятся на моей работе. Все так завязано, что если бы я не работал в балете, то был бы совершенно другим человеком. Это я точно могу сказать. Я чувствую в себе потребность быть другим в жизни, но работа такая, что не позволяю себе этого. Работа — это броня, за которой в жизни я прячусь.